

ISSN 1857 – 9868
UDC 7 UDC 8

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ
MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ОДДЕЛЕНИЕ ЗА УМЕТНОСТ
DEPARTMENT OF ARTS

МАНУскрипт

MANUscript

година IV

2



СКОПЈЕ – SKOPJE
2019

Уредувачки одбор:

Газанфер Бајрам

Богомил Ѓузел

Митко Маџунков (извршен уредник)

Влада Урошевиќ (главен уредник)

СОДРЖИНА

Емилија Црвенковска ТАЈНОПИСЕЦОТ И ТАЈНОЧТЕЦОТ АНТЕ ПОПОВСКИ, ИЛИ: ЗА СВЕТОСТА НА ЗНАЦИТЕ	9
Кирил Пенушлиски ЦРТЕЖОТ ВО ПРЕДВОЕНИОТ ОПУС НА НИКОЛА МАТИНОСКИ	23
Катица Ќулавкова АКВАРЕЛИТЕ НА ВАСКО ТАШКОВСКИ	65
Катица Ќулавкова ЦРТЕЖИ, АКВАРЕЛИ И СЛИКИ ВО МАСЛА НА ВАСКО ТАШКОВСКИ	71
Владимир Мартиновски СЛИКАРОТ КАКО (АВТО)БИОГРАФ: ВО ТВОРЕЧКАТА ЛАБОРАТОРИЈА НА ВАСКО ТАШКОВСКИ	75
Влада Урошевиќ БЕЗРАЗБОРНА ЛАБОРАТОРИЈА	101
Митко Маџунков ДВАНАЕСЕТ РАСКАЗИ	125
Зузана Тополињска „НАУКА“ – ОБИД ЗА СЕМАНТИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА	161
ВО ЧЕСТ НА ЛИЛЈАНА ДИРЈАН (1953–2017)	
Богомил Ѓузел ПЕСНИ	163
Синан Гуџевиќ ЗА БОИТЕ, ЗА БАДЕМИТЕ	174

Радмила Лазик	
БОИТЕ И МИРИСИТЕ НА ЛИЛЈАНА ДИРЈАН	178
Влада Урошевиќ	
ПОЕТОТ КАКО ПРИРОДНА ПОЈАВА	181
Митко Маџунков	
САЃЕТО ВРЗ СНЕГОТ И СНЕГОТ СО САЃЕ:	
ВО ПРИВАТНИТЕ СВЕТОВИ НА ЛИЛЈАНА ДИРЈАН	187
Елизабета Шелева	
ОСИЛО – НАСЛАДА	192
Лидија Капушевска-Дракулевска	
ЛИЛЈАНА ДИРЈАН И ЈОСИФ БРОДСКИ: ПОЕТСКИ	
ДИЈАЛОГ	213
Омер Калеша	
СЛИКИ	221
Луан Старова	
ОМЕР КАЛЕШИ – СЛИКАР СО ОБЕДИНУВАЧКА	
СУДБИНА	241
Георги Старделов	
ОТКРИВАЊЕ НА НАШИОТ ИСКОН	247
Елизабета Шелева	
ЕГЗИЛОТ КАКО ТРАНСГЕНЕРАЦИСКА МЕМОРИЈА	255
Влада Урошевиќ	
ВОЛШЕБНАТА КУТИЈА НА ДУРАЦОВСКИ	265
Влада Урошевиќ	
ЗА СОНОТ И ЗА БУДЕЊЕТО	273
Влада Урошевиќ	
ПОЛУАВТОМАТСКИ АНГЕЛ ВО ПОСТЕЛАТА НА	
ЛАВОТ	279

ОД МАНИФЕСТАЦИЈАТА „ДЕНОВИ СО МИТКО
МАЏУНКОВ“ (2017)

Ана Витанова Рингачева	
АРХЕТИПСКИТЕ И МИТСКИ СИМБОЛИ ВО ДРАМСКАТА ТРИЛОГИЈА „ВЕЧНА ИГРА“ ОД МИТКО МАЏУНКОВ	285
Санде Стојчевски	
ДИЈАЛЕКТОТ ВО ДРАМИТЕ НА МАЏУНКОВ	295
Санде Стојчевски	
КРАТКИТЕ ПРОЗИ НА МИТКО МАЏУНКОВ	307
Блаже Миневски	
АЛХЕМИСКА ПОТРАГА ПО СВЕТЛИНА	319
Трајче Бјадов	
ЖИВОТ НАДВОР ОД СЦЕНАТА	329

ОТВОРЕН АРХИВ

Венко Андоновски	
МАКЕДОНСКИОТ СЕРВАНТЕС	335

ОД МАНИФЕСТАЦИЈАТА „ДЕНОВИ СО МИТКО МАЏУНКОВ“
(2017)

УДК: 821.163.3-2.09

Ана Витанова Рингачева

АРХЕТИПСКИТЕ И МИТСКИ СИМБОЛИ ВО ДРАМСКАТА
ТРИЛОГИЈА „ВЕЧНА ИГРА“ ОД МИТКО МАЏУНКОВ

Да се создаде книжевен текст кој со своето суштествување верно ќе ѝ служи на литературата, како една од најблагодарните видови уметност, значи авторот својата ерудиција и напластено знаење да ги вложи до последниот атом од својата творечка енергија. Таа енергија е обновлива, бидејќи во внатрешноста на вжареното јадро го има зборот, оној атом што, под притисок на вродената дарба на авторот и надоградениот интелект, постојано се дели, создавајќи нови и моќни збороформи и зборореди. Кога во осумдесеттите години на минатиот век во струмичкиот театар толку силно одекна живата реч, која несопирливо течеше низ дијалозите на драмите *Големиот смок*, *Сенката* и *Пуста земја*, публиката можеше најнепосредно да ја почувствува силата на зборот на авторот Митко Маџунков. Тоа се годините кога театарот и градот пулсираа заедно, дишеа како едно тело и кога говорот на актерите беше оној животворен здив, кој го оживуваше градот, секогаш кога над него надвиснуваа мрачните сили на тогашното морно секојдневие. Со полни гради тогаш дишеше театарот, тогаш кога опитот на авторот да го издигне струмичкиот дијалект на ниво на книжевен јазик стана возможен, тогаш почна да се создава митот за Големиот смок, кој во Струмица живее и се раскажува и денес. Ова е феномен сам по себе, вистина што ќе се прераскажува сè дури постојат живи раскажувачи (некаде до вечноста), а нам, на генерациите по *Големиот смок*, *Сенката* и *Пуста земја*, ни е дадена привилегијата, дел по дел да ја разгатнеме суштината.

Драмското творештво на Маџунков е податливо за толкување од многу аспекти, во зависност од тоа, што поставил во својот фокус на истражување истражувачот. Таа податливост е само доказ за повеќеслојноста на текстот и можноста, лупејќи ги горните слоеви на текстот, истражувачот да дојде до она потповршинското, каде што почиваат скриените значења на симболите и на претставите. Токму ова последното беше предизвик за нас, а секое подлабинско сондирање на книжевен текст неминовно нè води до соочување со митолошките претстави, кои, во суштина, се основа и на целокупната литература што ја создал човекот од своите прапочетоци до денес.

Ако уметничкиот свет е „креативно трансформиран одраз на реалноста“ (Борев, 2011: 114), тогаш неминовно трилогијата *Вечна игра* е слика што е создадена кога реалноста толку нарцисоидно се гледаше себеси во огледало, глорифицирајќи ги само своите доблести, без да биде самокритична кон сопствените мани. Зборовите на бабата Фима: „Шом лошотил‘ците – апажл‘ците зимќорл‘ко и стрвноста – завладееет со свето, ја го и Смоко, малко да ги разрётче чувеците, да напраа и за себе место“ стануваат алузија на реалноста тогашна, но и сегашна. Пишувана за да ги воочи и жигоса тогашните негативни појави во една заедница и преку сочниот хумор да ги направи видливи за погледите на обичните луѓе, трилогијата се раскрили во уметнички текст со високи книжевни квалитети. Искривената слика за реалноста, во која владеат локалните Тартифи, алчните и користољубиви властодршци и во која злото кокетира како заводлива љубовница, станува епизода од претставата што сраснува како нераскинлив дел од битисувањето на една мала заедница. Таквата локална слика станува универзална претстава, која во фокусот ги поставува најважните егзистенцијални теми, на кои многу природно им прилегаше хуморот на локалниот струмички дијалект. Тоа за публиката во театарот е вентилот низ кој се канализира насобраната негативна енергија, од постапките на оние кои ја пласираат истата таа енергија. Публиката се смееше на репликите, кои авторот Маџунков само ги беше позајмил од истата таа публика за да ги пресоздаде во драмски текст, кој до денес не само што не изгубил на актуелност туку и прераснува во една колективна одредница за македонското општество.

Авторот на сцената го претставува бунтот против поредокот, кој е алчен, подмитлив, користољубив, без желба и потреба да се промени на добро. Митската претстава за превласта на злото и за таж-

ниот крај на човековата ништожност се одигрува на сцената на која дефилираат ликови со референцијална вредност, но и ликови што доаѓаат од сферата на имагинарното. Фонот на историските вистини, кој оди во заднината на драмскиот текст, на некој начин го држи читателот, па и гледачот во публиката, ограден, дека нештата се случуваат овде на наша почва и дека тоа не е ничија друга, освена нашата горка реалност. „Степенот на уметничката вистинитост или усогласеност на уметноста со реалноста“ (ibid., 114) (што е во основата на гносеолошкиот приод кон делото), во драмите на Маџунков има висок интензитет, бидејќи самото дело е рефлексивна на истата таа реалност. Во својата прва драма, *Големiot смок*, Маџунков на еден оригинален начин му пристапува на поставениот мотив, зборува за „ирационалноста и пљачкосувањето, за митските и секојдневните причини на злото“ (Маџунков, 2008: 380). Во *Сенката* се води од идејата „да ги прикаже носителите на злото, рушителите на градовите и световите, со жртвувањето на децата и со една поинаква Ифигенија во средиштето, онаа која не сака да умре за доброто на старците.“ (ibid., 380), за да ги пресели во *Пуста земја* ликовите во другата страна на постоењето и да го наслика „пределот на смртта опустошен од животот, состојбата по потопот со перчиња треперливи секавања во морето целосен заборав“ (ibid., 380).

Драмската илузија (или состојба на доброволно навлегување на читателот или гледачот во уметничкиот свет) што ја креира авторот е онаа состојба (според Колдриџ) каде што восприемачот во исто време и верува и не верува во реалноста на измислениот, непостоен свет (Борев, 2001). Во првиот дел од трилогијата, референцијалниот говор е најсилната потврда дека настаните што се случуваат се најблиски до реалноста и затоа довербата на читателот е на највисоко ниво. Драмската илузија добива на интензитет во вториот дел од трилогијата, во драмата *Сенката*, за да кулминира во *Пуста земја*, каде што целосно се брише границата на реалното и имагинарното. Големината на Маџунков се огледа во неговата авторска вештина да го приспособува хронотопот на случување на дејството, во согласност со идејата што сака да му ја пласира на читателот и на гледачот. Па, така, реципиентот речиси и да не ја чувствува таа промена, речиси несвесно се движи низ световите на драмата, која во еден момент го преселува дејството во митските сфери на постоењето. Просторот на кој се случува дејството се движи на релација реално (плоштадот,

магазинот, крчмата во *Големiot смок*) и имагинарно („полјана под гробиштата, пределот е некако потулен без сјај, безвоздушје“ – алузија на задгробниот свет, која продолжува во третата драма *Пуста земја* „празен пуст предел од онаа страна на морето“). Дејството низ трилогијата се движи на релација климакс – антиклимакс, токму кога разочарувањето и безнадежноста го достигнуваат својот зенит Иљо М. гордо и со чувство на триумф заклучува: „Ако не направ‘ихме ма-наст‘ир, бар колибичка си имме!“

Површинскиот слој на трите драмски текста е покривка истакана од нишките на реалноста, во која егзистираат ликовите со своите судбини (реалистични и актуелни), но потповршинските сфери на текстот отчитуваат кодови на архетипски, митски и фолклорни наслојки. Во својот драмски израз авторот ги вклучува механизмите на несвесното, кои го движат погонот на архетипските и митски значења, напластени некаде во неговата индивидуална меморија. Таквите симболи набргу се издигнуваат на ниво на колективна своина и затоа читателот на драмата, како и гледачот на театарската претстава, умее да ги дешифрира и да ги разбере. Очигледно, ако сите луѓе имаат заеднички наследени модели на емотивно и духовно однесување (архетипи според Јунг), единствено може да се очекува дека ќе ги најдеме нивните производи (симболички фантазии, мисли и дејства) практично на секое поле на човековата активност. Архетипите, тие „креативни и деструктивни сили во нашиот дух“ (Јунг, 1998: 73) имаат сопствена иницијатива и специфична енергија. Моделите на однесување на човекот од овој дел на Балканот каде што сме ние, создаваат лични комплекси, кои никогаш не создаваат ништо друго, освен лични предрасуди, за разлика од нив, „архетипите создаваат митови, религии, филозофии што влијаат врз цели нации и историски епохи и им даваат посебен белег“ (ibid., 73).

Централна архетипска слика е претставата за злото, злото како сеприсутна категорија која се храни од изворот на нечовечноста. Тука е малиот човек кој живее во закрилата на својата добрина и простодушност, како беспомошно се дави во вртлогот што немилосрдно го влече надолу, до пропаста. Единствено Гена (внуката, „момичката“ на Иљо М.) како архетип на чистотата и невиноста е противтежа на сè што се наоѓа од другата страна, на злото во сите негови форми. Како архетипски претстави во драмите функционираат: претставата за жртвувањето на Гена, претставата за смртта олицетворена во ликот на Мумијата (и

другите ликови што гравитираат околу нејзиното поле), патувањето и преминувањето во светот на мртвите; па, и дел од ликовите имаат архетипски предзнак. Ликовите во трилогијата се алегорични и метафорични манифестации на реалноста, но и проекции на апстрактни појави кои се дел од опкружувањето на човекот. Бидејќи „уметничката мисла не е диктирана однадвор од предметите во светот, туку таа извира од нивните сопоставувања и заемни дејства“ (Борев, 2008: 138), ликовите во драмите на Маџунков се токму протипи на таквите дејства. Ликовите со митски предзнак се ликови симболи или ликови метафори и токму тие се непреводливи со јазикот на логиката, но затоа, пак, асоцијативните спреги ја разоткриваат нивната суштина.

Симболите раскажуваат приказни чиј почетокот е некаде во минатите светови, каде што замислуваме дека започнува да се создава нашата колективна меморија. Ако симболот ја означува духовната потрага на човекот по нешто што е одамна изгубено, тогаш секоја нова генерација ја води најважната битка – да се врати изгубениот човек меѓу луѓето. Змијата како најстар и најраспространет митски симбол (се среќава во митологијата, религијата, литературата, науката) е подложна на многустрани анализи, кои само ја докажуваат амбивалентната природа на самиот симбол. Змијата не е архетип, таа е склоп од архетипи поврзан со ладната, лигава и подземна темница на исколот (Chevalier J. – A. Gheerbrant, 1987: 796). Симболиката на змијата е широко распространета во верувањата на словенските народи. Во основата, таа е покровител на домот, чувар на куќата, која лежи скриена во некој дел од домот (на прагот, под огништето и сл.). Верувањето дека е змијата најголемиот чувар на богатството било широко распространето и кај древните антички народи. Раденковиќ пишува за тоа дека старите Римјани сметале дека секој дом, општина, град, улица има свој покровител, дух на местото (*genius loci*), кој се покажува во облик на змија (Раденковиќ, 2012: 168). Кај Македонците живеело верувањето дека секоја кука има свој покровител или стопан, олицетворен во змијата смок. Таквата древна претстава за змијата како дух покровител на домот Маџунков ја презема како носечки мотив за својата драма *Големiot смок*. Одземајќи му ги сите атрибути кои му припаѓаат на митскиот симбол, вешто потенцирајќи ги сите опозитни карактеристики на истиот тој симбол, авторот создава претстава на испревртени вредности, кои се во суштината на рушењето на добробитот на една заедница. Така, покровителот и чуварот стану-

ва уништувач и разорувач на домот, кој е наша заедничка татковина. Впечатлива е споредбата на змијата и човекот, две суштества од кои првото стои на почетокот на долгата генеза, а човекот на крајот на истата таа генеза. Според Танас Вражиновски, култот кон змијата му припаѓа на оние култови што им претходеа на култовите на божествата во човечки облик. Архетипската претстава за змијата рефлектира значења што ги опфаќаат паганските, религиозни, социјални, семејни сфери и како симбол кој инкорпорира опозитни значења (позитивно, како добра сила која носи здравје, плодородие, живот и негативно, лоша и сила опасна за животот на човекот) во драмата на Маџунков е само навестување за неминовниот крај што им следува.

Во согласност со повеќе значаенската симболика на водата, посебно се осврнуваме на нејзиното толкување како „комуникациски мост помеѓу реалноста од оваа страна и реалноста од онаа страна, помеѓу светот на луѓето и светот на духовите“ (Вражиновски, 1998: 103). Морето е централната оска околу која гравитираат ликовите, кон него се свртени и надежта и стравот. Во некои верувања на Блискиот Исток, морето е живеалиште на силите на немирот и злото. По својата симболика морето истовремено е слика на животот и на смртта, морето има божествена особина да дава и да одзема живот, а според Апокалипсата, во новиот свет морето повеќе нема да постои (Chevalier J. – A. Gheerbrant, 1987: 415). Водата е патот по кој се стигнува до оностраното, таа е некаква замислена граница меѓу световите. Цитатот од Цепенков кој стои на почетокот на драмата *Пуста земја* е во функција да се нагласи токму тоа преместување во пределите на непознатото и оностраното. Патувањето по вертикала е митска претстава за магискиот лет по вертикала, кога душата го остварува магиското патување меѓу световите (нешто што е во суштината на шаманистичката митологија). Митологемата симнување во долниот свет во третиот дел од трилогијата е целосно застапена, со тоа што авторот воведува ликови кои во целост неа ја аргументираат. Ликот на бабата Фима е лик медијатор меѓу реалниот и имагинарен свет, таа според древните митски претстави за постоењето канал на комуникација меѓу световите ги пренесува информациите, со тоа што има моќ да „премира“ (за момент да го напушти земниот свет и со душата да отпатува во оностраното). Нејзиниот лик силно потсетува на ликот на жените шаманки, кои имале моќ да комуницираат со другите светови, притоа помагајќи ѝ на заедницата да го преживее налетот на злото. Ликот на

Мумијата („вита жена во црно, млада и стара како вечноста“) е лик од сферите на женскиот архетип на смртта, нејзината појава целосно кореспондира со претставите за смртта. Ликот на Огнен Трендо ги има атрибутите на лик посредник меѓу животот и смртта, „јас с'м жиф мртовец, а не ас'лен“, а опашката како зооморфна карактеристика зборува за неговата метаморфоза. На сите нив само се надоврзуваат ликовите на Рабацијата/Казанџијата, Пражителот, Пратеникот на Круцифер Пајакот, Демонот, Демонката и Демончето.

Дестилирана како спомен од древен симболички архетип, претставата за патувањето во светот на мртвите секогаш буди спонтаната реакција на страв од неизвесното и непознатото. Патувањето на душите *post mortem* (по смртта), всушност е симболично патување до себеси и пронаоѓање на изгубената човечност. Тоа најубаво се отчитува во изказот на Иљо М.: „Ут кал сме напраани, кал ќе станеме. Ама, ка ќе тргн'ме – мак'р преко матното море и црвесанте бари, сè до Пустта Земја и ут нее понатám-еден ден па ќе стигн'ме у к'штта на нашјо татко и при нашта мајка. И да ги нема-па они! И да не се нигде-пак при них!“ (Маџунков, 2017: 204). Иљо М. никогаш не се откажал од човекот во себе, само потрагата по него е страдална. Неговите зборови отвораат можност за толкување на религиозните наслојки во делото, чиј прототекст е секако митот за создавањето на човекот и неговото повторно заминување.

Патувањето во подземниот свет многу повеќе е самоодбрана, самооправдување отколку самоказнување (Chevalier J. – A. Gheerbrant, 1987: 546). Иљо М. останува свој на своето и покрај заканата за жртвувањето на најмилото. Ваквата филозофска поставеност на мотивот авторот ја надополнува со симболи кои, преземени од митот и фолклорот, создаваат атмосфера на вистинско задгробно патување на душата. Како важна митолошка категорија се појавува оддалеченоста на светот во кој престојуваат душите на умрените, свет кој секогаш е далеку од реалниот, а до него се стигнува по долго и мачно патување. Местото каде што се случува дејството функционира како граничен хронотоп и некако е замаглено, без точна одредница каде се наоѓа. Наоѓајќи се во едно друго време „во кое нема спомен за сегашното“ и во просторот кој е претставен како море „обвиено во вечна магла и од неговите длабочини допираат гласови, тивки, одвај чујни, не-искажливо познати“ (Маџунков, 2017: 163), ликовите егзистираат во меѓупросторот на времињата минати, сегашни и идни. „Неиздифе-

ринцираноста како значајна митологема за светот на мртвите, означува недостапност, неосвоивост, зголемувајќи ја инфериорноста на живите во однос на смртта“ (Ристески, 1998: 246) Особено впечатливо е присуството на коработ (налик на гемијата на Силјан), како симбол на преминувањето од една состојба во друга, од еден свет во друг или од една состојба на сознание во друга. Како старецот Харон, кој во Дантевиот Пекол ги пренесува душите преку реката Ахерон, така ликовите сами тргнаа кон морето во потрага по сопствениот пекол. Затоа зборовите на Мумијата; „Со кораб доаѓаат оние што јас ги доведувам, вие дојдовте сами... сами го забрзавте тркалото на историјата, на својата сопствена, мислам, лична историја“, одекнуваат ваквите зборови на Мумијата, кои имаат висока семантичка вредност во однос на толкување на идејата на авторот при создавањето на делото.

Екстериерот на почетната сцена во последниот дел од трилогијата (драмата *Пуста земја*) е обоен во доминантни темни тонови, а во заднина се слуша ’ржење на коњи и виење на волци. Животните не се случајно одбрани, авторот свесно ги внесува, со цел нивната присутност да го навести пристигнувањето во светот на мртвите. „Волкот како слуга на ѓаволот, припаѓа на нечистата сила“ (Вражиновски, 1998: 121) и со својата крволочност само ја потенцира страшната судбина што ги очекува оние што пристигнале во светот каде што тој доминира. Коњот со својата многузначна симболика е податлив за анализа кога се гледа од перспектива на митски симбол. Како еден од древните архетипи на човештвото, коњот ја симболизира силата и брзината, хтонски симбол чија таинствена моќ ја заменува човековата во моментот кога оваа згаснува, односно на прагот на смртта. Сликата на крилатиот коњ во некоја иницијална форма ја среќаваме во ликот на Фимчето: „Ќе ги терам сè додека не летнат!“ извикува додека ја тера дрвената кола со коњите впрегнати во неа. Едновременно, народните сфаќања за симболиката на коњот одат во насока на негово перципирање како посредник меѓу горниот и долниот свет, а кај Европејците воопшто, коњот како симбол се толкувал како предвесник на смртта. Бидејќи е видовит и пријател на мракот, тој има функција на водач и посредник на душите кога доаѓаат во светот на мртвите или психопомп (Chevalier J. – A. Gheerbrant, 1987: 2710)

Имагинарното простор „зад моорто“ изобилува со ликови и предмети кои алутираат на свет што е опозитен на земниот, „празен, пуст предел од онаа страна на морето“. Воочливо е потенцирањето

на огновите, кои постојано горат, алузија на пеколот, кој во потсвес-та на човекот речиси секогаш е слика на вжарен оган, казан, катран што врие и во него страдаат душите на грешниците. Сепак, огнот е прасимбол, кој влече корени од човековите прапочетоци. Овде се појавува со својата изворна симболика, „трансформација или премин од една состојба во друга“ (Купър, 2003: 135). Претставата за огнот „како проекција на небесниот оган, огнот во старите цивилизации се јавува како посредник меѓу двата света, небесниот и земниот“ (Енев, 2003:135), е во функција на просторната определба на драмскиот простор. Кај древните Астеки огнот симболизираше ритуална смрт и препородување. Токму идејата за духовното препородувањето се дестилира на крајот од долгиот процес на духовно умирање. Како материјалното и хедонистичко тело да се замени со духовното, обдарено со висок морал и етика, за прерано да не се качат на коработ („за секоја душа по еден“), кој оди во правецот на пустата земја. Пустината во христијанството има двојна симболика. Таа е како јалова, опустошена и ненаселена земја за човекот, значи свет оддалечен од Бога и прибежиште за демоните, а од друга страна, и место каде што човекот ѝ пркоси на својата природа и на светот. На крајот, сè се сведува на бесмислената потрага по одговорот на едно длабоко филозофско прашање: дали е човековиот живот само една партија шах на доброто и злото, партија чиј резултат е реми?

Тенденцијата на авторот при создавањето на трилогијата „да се отстрани фолклорната лушпа на струмичкиот говор и да се дојде до неговото јадро, за тој да стане достоинствен драмски говор на којшто луѓето се раѓаат, живеат и умираат, а не провинциски дијалект за терање шеги“ (Маџунков, 2008: 214), создаде оригинално драмско дело. Митко Маџунков со своите драми од трилогијата *Вечна игра* го достигна тешко постижното, да испрати универзални пораки на јазик што е разбирлив за една локална и мала средина. Но, како што вели и самиот автор, „величината на јазикот не зависи од неговата распространетост, туку од она што е кадарен да искаже“. Делото на Маџунков е најсилниот аргумент за кадарноста на струмичкиот дијалект да проговори за големите вистини, чие разобличување е болно и страдално.

„Добро е да го чуваш својот дијалект“, му рекол еднаш големиот Блаже Конески на Маџунков, „тоа е како да имаш два костума, делничен и празничен“ (Маџунков, 2008: 201). Облечени денес во „подарениот празничен костум“, да не заборавиме дека, под светна-

тата празнична кошула, телото ни го покрива и душата ни ја стоплува делничната бела поткошула, која уште си ја чува својата белина. Ткаена од рацете на нашите предци, оставена ни е во аманет да им ја предадеме на нашите идни поколенија, да ја чуваат небаре реликвија што се чува во пазувите, близу срцето.

Литература

Кирилични

1. **Борев, Јуриј**, 2011, Енциклопедија на естетиката и на теоријата на литературата. Скопје: Македоника литера.
2. **Борев, Јуриј**, 2008, Естетика. Скопје: Македонска реч.
3. **Вражиновски, Танас**, 1998, Народна митологија на Македонците I. Скопје: Институт за старословенска култура – Прилеп, книгоиздателство Матица Македонска – Скопје.
4. **Енев, Христо**, 2003, Светът на символите. Габрово: Университетско издателство „Васил Априлов“.
5. **Јунг, Карл Густав**, 1998, Човекот и неговите симболи. Скопје: Зумпрес.
6. **Купър, К.ДЖ**, 2003, Енциклопедия на традиционните символи. София: Издателство “Петър Берон”, Фондация “Отворено общество”.
7. **Маџунков, Митко**, 2017, Драма I. Скопје: Три.
8. **Маџунков, Митко**, 2008, Родното место на литературата. Скопје: МАНУ.
9. **Раденковић, Љубенко**, 2012, Кућна змија у веровању и предању словенских народа. Во: Гуја и јакрепи, књижевност, култура. Београд: Балканолошки институт Српске академија наука и уметности.
10. **Ристески, Љупчо**, 1998, Митските претстави за светот на мртвите во традиционалната култура на Македонците, *Studia mythological slavica* I, 243–257.

Латинични

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain, 1987, *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.